

SARA, TODA DESNUDA (SOBRE UN POEMA DE VICTOR HUGO)

Lic. Sonia Mabel Yebara

Universidad Nacional de Rosario

*C'est toujours des femmes nues?
demanda Shérázade qui entendait
odalisque pour la première fois.*

—Elles sont plutôt dénudées [...]

Shérázade, 17 ans, brunc, frisée, les yeux verts.

Leïla Sebbar¹

En el Prefacio de *Les Orientales*, libro publicado en 1829, Victor Hugo declaraba desconocer los motivos que lo habrían impulsado a escribir sobre Oriente en la Francia convulsionada del momento, restándole importancia a la cuestión y afirmando la libertad del poeta, sin dejar de insistir en el valor que otorgaba al propio quehacer poético: "*Examinons comment vous avez travaillé, non sur quoi et pourquoi*". Enunciado que puede ser leído como una expresión *avant la lettre* del arte por el arte:

[...] qu'il ne savait pas en quoi étaient faites les limites de l'art, que de géographie précise du monde intellectuel il n'en connaissait point, qu'il n'avait point encore vu de cartes routières de l'art, tracées en rouge et en bleu; qu'en fin, il avait cela, parce qu'il avait cela.

Con estas palabras Hugo afirmaba la libertad de la poesía y, preocupándose poco de límites geográficos precisos, se dedicó a representar un Oriente mítico, de lindes imaginarias más que reales, extendiéndolo desde Grecia a Turquía, de Arabia a Persia y Egipto, sin dejar de incluir a España "car, decía en el Prefacio, *l'Espagne c'est encore l'Orient; l'Espagne est à demi africaine, l'Afrique est à demi asiatique*".

De ese poemario libre, de ese libro "*inutile de pure poésie*" elegimos, para esta comunicación, "*Sara, la baigneuse*", poema habitualmente reconocido por la crítica por su valor rítmico, pero que presenta también aspectos 'visivos' nada desdeñables. En efecto, ya el título parece convocar a un espectáculo: un cuerpo femenino dispuesto al baño promete imágenes nudistas, atrae múltiples miradas; presentándose el baño como la escena

ideal, tanto para la representación del desnudo femenino como para abrir el espacio de la alteridad. De entrada, el título remite a las múltiples obras pictóricas que en el siglo XIX han tenido como motivo de sus cuadros a muchachas desnudas preparándose para el baño –en una sala o saliendo del río, e incluso tomando baños turcos– o muchachas singularmente ataviadas –como las múltiples odaliscas pintadas en la época; tradición que dice de la atracción que han sentido los pintores por la desnudez de la mujer y por la mujer oriental.

Vincular la poesía con la pintura tiene, como sabemos, una larga historia; esa intertextualidad estaba inscrita ya en la vertiente que, proveniente del siglo V a.C. con Simonide, continuó con el *paragone* del siglo XVI y cobró especial relieve en el siglo XIX (pese a que un siglo antes el *Laocoon* de Lessing pretendiera desvincular las artes del lenguaje de las artes plásticas). De todos modos, para el efecto de esta comunicación, no intentaremos comparar poesía y pintura desde su especificidad, como tampoco postulamos que “*Sara, la baigneuse*” sea una suerte de comentario de los cuadros con los que tiene afinidad temática, simplemente recurrimos al intertexto pictórico para comprender mejor el imaginario social decimonónico respecto de la representación de la desnudez. La atracción, el misterio y el poder sugestivo de la misma se ha plasmado en pinturas durante más de tres siglos, desde Guardi, pasando por los famosos desnudos de Ingres hasta Picasso, desde Manet hasta Matisse, desde Delacroix hasta Fortuny. Por otra parte, el *Ut pictura poesis* horaciano no puede dejar de recordarse, y de especial modo, al tratarse de la poesía de Victor Hugo y de las pinturas de Delacroix. Tal como decía Baudelaire:

Trop matériel, trop attentif aux superficies de la nature, M. Victor Hugo est devenu un peintre en poésie; Delacroix, toujours respectueux de son idéal, est souvent à son insu, un poète en peinture.

En este marco, y en medio de la moda del orientalismo, tanto Delacroix como Victor Hugo han podido representar desnudos femeninos a través de las odaliscas o de los baños, insistiendo en una imagología seguramente reforzada por las cartas de Lady Mary Montagu (*Lettres d'Orient*²) quien, en su *Descripción del baño de las mujeres de Andrinopla*, dice:

Yo creo que había unas doscientas mujeres. Bellas mujeres desnudas en poses diversas...unas conversando entre sí, otras dedicadas a su labor, otras bebiendo café o degustando un helado, y muchas tendidas indolentemente, mientras sus esclavas (en general encantadoras jóvenes de diecisiete o dieciocho años) se dedicaban a peinar sus cabellos a su capricho.³

En “*Sara, la baigneuse*”, el espectáculo prolifera en múltiples *tableaux*: ojos *voyeuristas* que esperan pacientemente que Sara termine la inmersión; Sara reflejándose en la fuente, contemplando su propia imagen; Sara alucinando un baño oriental. Quizás no sea azarosa la repetida utilización del verbo “ver” en este poema. Su recurrencia, al contrario, recuerda que todo en él se ofrece a la mirada.

El poema comienza con la representación de Sara meciéndose sobre las aguas del Ilyssus, cuya mención, ya en la primera estrofa, convoca a la Grecia entera, planteando de lleno el lugar donde se desarrollará el ‘drama’:

*Sara, belle d'indolence,
Se balance
Dans un hamac, au-dessus
Du bassin d'une fontaine
Toute plaine
D'eau puisée à l'Ilyssus.*

La pasividad de Sara, su indolencia, ponen de relieve la sensualidad de ese cuerpo que, mecido por la hamaca, se exhibe ingenuamente o se sumerge en el estanque. Movimiento de vaivén acompasado por el parpadear de ojos *voyeuristas*, evocación metonímica del cuerpo de la bella: “*On voit sur l'eau qui s'agite/ Sortir vite/ Son beau pied et son beau col*”. Entré tanto, el deseo aguarda cauteloso, acecha y aguarda, esperando ver el cuerpo completo y desnudo, sin velos ni vestidos; sutil paciencia que se deleita en el lento develar. Porque al salir del baño “*On voit tout ce que dérobe/ Voile ou robe*”.

En la serie ‘agua como lluvia’ y ‘gotas como perlas’, la imagen del collar aparece como metáfora de vestido, como obstáculo, como la mínima valla que cubriría la desnudez del cuerpo, impidiendo el libre acceso a una verdad más esencial:

*L'eau sur son corps qu'elle essuie
Roule en pluie,
Comme sur un peuplier;
Comme si, gouttes à gouttes,
Tombaient toutes
Les perles de son collier*

La comparación de las gotas de agua con las perlas del collar hace surgir la imagen de la mujer con joyas. Imagen que será retomada por Baudelaire en “*Les Bijoux*”:

*La très chère était nue, et, connaissant mon coeur;
Elle n'avait gardé que ses bijoux sonores,
Dont le riche attirail lui donnait l'air vainqueur
Qu'ont dans les jours heureux les esclaves des Mores*

poema en el que las joyas bastan para darle un aspecto triunfal a las esclavas moras. En el poema de Hugo, el collar que va destejiéndose, perdiendo sus perlas, anuncia la 'caída' (¿moral?) de la bañista, movimiento que ya había sido anticipado en la segunda estrofa: "*Avec la baigneuse blanche / Qui se penche, / Qui se penche pour se voir*".

En la intermitencia de las partes del cuerpo que se exhiben, del desnudo completo que se oculta, en la oscilación de la hamaca y la pose distraída de la bañista, podemos leer los vaivenes del sentido. Rifaterre, al estudiar la importancia que Hugo otorga al movimiento pendular de la creación, señala el alcance metafísico de su poesía:

A decir verdad toda la mimesis de la alucinación participa en Hugo de la oscilación pendular [...]. Ciertamente, Hugo no es el primero que ha imaginado el universo como una escena trucada o como un mecanismo de movimiento perpetuo, pero en su caso el movimiento pendular universal concuerda con el estilo antitético; el vaivén en el plano dinámico responde a la antítesis en el plano estático; una y otra evocan el magno combate de la luz contra las sombras.

Y aunque "*Sara, la baigneuse*" está lejos de plantear indagaciones filosóficas, el movimiento de balanceo tiene en él un fuerte valor expresivo. Son varios los niveles de escritura que confluyen en la fuerza evocadora de la oscilación pendular: desde el verbo "*balancer*", que se repite dos veces en el poema (estrofa I: "*Sara, belle d'indolence/ Se balance*"; estrofa XVI: "*Se balance avec amour/ La jeune fille rieuse*"), hasta los verbos que, introduciendo ligeras variantes, también aluden al movimiento oscilación, como "*chancellor*" (estrofa III: "*Chaque fois que la nacelle/ Qui chancelle*"), o sustantivos que aluden al balanceo por las características mismas del objeto que nombran: "*hamac*", "*nacelle*", "*escarpolette*". Pero no sólo la recurrencia lexical insiste en el movimiento de vaivén, si estudiamos con detenimiento el ritmo del poema, veremos que su estructura rítmica está también en profunda consonancia con el sentido del cuadro.

Compuesto por diecinueve estrofas de seis versos, en el poema alternan cuatro versos heptasílabos con dos versos trisílabos. El metro de estos versos, la alternancia misma, le otorgan al poema el ritmo ondulante

del que venimos hablando. Tomemos, como ejemplo, unos versos que mencionamos más arriba, citando ahora la estrofa completa:

*Et la frêle escarpolette
Se reflète
Dans le transparent miroir;
Avec la baigneuse blanche,
Qui se penche,
Qui se penche pour se voir*

Aunque no postulamos ningún tipo de armonía imitativa de los fonemas,⁴ no podemos dejar de señalar la importancia que tienen la rima, la asonancia y las diferentes aliteraciones de sonidos en los efectos de sentido. En el poema que estudiamos, y dado la extrema brevedad del metro, los sonidos de la rima insisten remarcando aun más la identidad fónica. En esta estrofa hay, además de la rima, repetición de palabras enteras: “*Avec la baigneuse blanche, / Qui se penche, / Qui se penche pour se voir*”. Por otra parte, esta es la única estrofa en la cual un verso repite e incluye el verso anterior de modo completo. La repetición, a comienzos del sexto verso, del verso anterior completo, casi obliga a una escansión 3-3-3 (*qui se penche- qui se penche- pour se voir*). De este modo, la escansión, al señalar una pausa en versos de arte menor, se torna altamente significativa, y contribuye a realzar la evocación del movimiento, que ya es sugerido a nivel sintáctico por los encabalgamientos y los múltiples *rejets* que crean un efecto rítmico de balanceo.

Si el lugar “real” del baño es el del bosque, el de la desprotección y el balanceo; el lugar “soñado” por Sara será el del baño en el palacio de un sultán, el de la custodia y la estabilidad del diván. En ambos espacios, la misma escena: Sara bañándose.

Sin estar mentado, el *sérail*, que aparece evocado metonímicamente a través de cargos de autoridad (*capitane ou sultane*), de funciones (el *heyduque*, el *eunuque*), de detalles raciales (*front noir*), o por objetos, perfumes (*des bains ambrés*), ricas prendas de vestir (*mes sandales/ de drap brodé de rubis*), piedras preciosas y detalles arquitectónicos (*bain de marbre jaune [...] deux griffons dorés*) que dirán de un verdadero “lujo oriental”, será el espacio privilegiado de la ensoñación.

Aquí, lo que la visión de “Sara, la baigneuse” pone al desnudo es el Oriente orientalizado⁵ de Victor Hugo. Porque Hugo no poetiza un baño en un palacio oriental, sino una visión de un poeta occidental, francés y romántico, que hace de aquél una representación estereotipada,

desdibujando las dimensiones históricas y sociales del serrallo, plasmando un harén de pacotilla, fascinante y exótico.

Si bien el serrallo aparece repetidas veces en *Les Orientales*, lo rodea siempre un halo de imprecisión, nada deja entrever que su estructura se extendió a lo largo de varios siglos, ni que fuera común en sociedades tan diversas como la de Turquía o la India, por dar un ejemplo. Ni tampoco podemos saber, al menos al leer este poema, en el cual el serrallo es presentado como un lugar de lujo exquisito⁶ y molicie, que el serrallo era un lugar en el que las mujeres tenían gran poder.

Pero lo cierto es que el mito exótico del harem embargó profusamente la representación del siglo XIX, tanto la literaria como la pictórica, con una característica casi constante: la imagen que del harem se ha forjado Occidente hizo de ese lugar un espacio de erotismo y lascivia. Pero también un espacio misterioso; recordemos al respecto las palabras de Delacroix referidas a la mujer musulmana:

*Un instante de felicidad y extraña fascinación... He aquí la mujer como yo la imagino que ya no se lanza de lleno a la vida, sino que se retira al corazón de la misma, allí donde se consume con el mayor secreto, voluptuosidad y emoción.*⁷

La atracción que ejerció el serrallo sobre Delacroix –que lo llevó incluso a disfrazarse de mujer para penetrar en un harem argelino– puede obedecer a causas muy personales, pero no es menos importante el peso que ha debido ejercer el orientalismo imperante. Tal como decía Victor Hugo en el prefacio de *Les Orientales*:

Au siècle de Louis XIV on était helléniste, maintenant on est orientaliste [...] Il résulte de tout cela que l'Orient, soit comme image, soit comme pensée, est devenu, pour les intelligences autant que pour les imaginations, une sorte de préoccupation générale à laquelle l'auteur de ce livre a obéi peut-être à son insu.

Y precisamente, quizás a “son insu” en el poema que estamos leyendo, Hugo contribuye a accentuar las diferencias que los orientalistas establecían entre Oriente y Occidente. El baño oriental soñado, como enclave en “Sara, la baigneuse”, concluye en la decimosexta estrofa. En la estrofa XVII, la conjunción “ainsi” clausura la ensoñación y pone la acción nuevamente en marcha, volviendo al balanceo de la joven bañista. De este modo, en el propio *dictum* del poema también se inscribe el vaivén, lo lleva del reposo al movimiento y viceversa, haciendo *pendant* con las vacilaciones del sujeto y el balanceo rítmico.

*Ainsi se parle en princesse,
Et sans cesse
Se balance avec amour
La jeune fille rieuse
Oublieuse
Des prompts ailes du jour.*

Esta estrofa viene a introducir, en la imagería fundamentalmente acuática del poema, imágenes aéreas: la evocación del amor trae la palabra “alas” y da lugar al nacimiento de una nueva imagen: “las prontas alas del día”, o de las amigas presurosas que, literalmente, “echan a volar” (“s’envolent”). Pero si en la imagen “Las prontas alas del día”, el día es mentado, lo figurado es la noche. Batir de alas, nuevo movimiento de vaivén en el juego del día y la noche, de la luz y las sombras. Figuras del tiempo que, como decimos vulgarmente, “vuela”. Esto es lo que no sabe la niña perezosa, que se mece indolente mientras caen las sombras⁹, esto es lo que olvida Sara, toda desnuda, un día de cosecha, en la mira de ojos que la aguardan cautelosos.

Notas

- 1 Fragmento de la novela citado en www.ub.es/cdonat/Bellica/BUENO.pdf - Josefina Bueno Alonso: *La representación de la mujer oriental a través de la pintura: una relectura femenina*.
- 2 Escritas casi a comienzos del siglo XVII, y reeditadas ocho veces en Francia, a lo largo de casi cien años (cf. Peré Juliá, analesdeturquia.blogspot.com/2006/03/el-ham-del-palacio-topkap-y-su.html).
- 3 Lugres, que había pintado en 1808 “La bañista de Valpinçon”, y en 1814 un cuadro titulado “La gran odalisca”, copió este fragmento en su cuaderno, en 1825. Por otra parte recomendamos ver “El baño turco”, obra que pintó a sus ochenta y dos años.
- 4 Trampa en la que podríamos caer si nos concentramos en el segundo verso del epigrama atribuido a Alfred de Vigny: “*Des feuilles sur son front faisaient flotter les ombres*”. De todos modos, al estar el sonido de la fricativa en consonancia con el sentido, es innegable que se acrecienta el poder de sugestión.
- 5 Sobre esta “orientalización de oriente” por los occidentales, ver el libro de Said, *Orientalismo*, p.25, donde el autor señala que “Oriente fue orientalizado, no solo porque se descubrió que era “oriental”, según los estereotipos de un europeo medio del siglo XIX, sino también porque se podía conseguir que lo fuera —es decir, se le podía obligar a serlo”. Said toma el ejemplo de Flaubert y la egipcia Kuchuk Hanem, pero ese mismo ejemplo puede ser útil, continúa diciendo, para comprender las “relaciones de fuerza entre Oriente y Occidente y del discurso que permite este modelo”.
- 6 Aunque en este poema, además del lujo, la evocación del serrallo puede estar vinculada a la seguridad que ofrecía a las mujeres del sultán, toda vez que las mismas tenían la prerrogativa de ser custodiadas por los eunucos.
- 7 Cita tomada de: www.vailima.blogia.com/2004/diciembre.php
- 8 En la estrofa III ya estaba insinuado el vuelo: “[la nacelle] Passe à fleur d’eau dans son vol”.

- 9 Esa actitud merece el vituperio de las compañeras de Sara, en el discurso referido y sexista con que Hugo cierra el poema: "[...] *Passe et mêle/ Ce reproche à sa chanson:/ -Oh! la paresseuse fille/ Qui s'habille/ Si tard un jour de moisson*".

Fuentes bibliográficas

SAID, Edward W.:

Orientalismo, Barcelona, Ed. Debolsillo, 2006. Presentación de Juan Goytisolo y traducción de María Luisa Fuentes. Título original, *Orientalism*, 1997.

SAID, Edward W.:

Cultura e imperialismo, Barcelona, Ed. Anagrama, 1996. Título original, *Culture e Imperialism*, 1993.

DELBOUILLE, Paul

Poésie et sonorités. La critique contemporaine devant le pouvoir suggestif des sons. Paris, Les Belles Lettres, 1961.

MOURA, Jean-Marc

"L'imagologie littéraire", en *Perspectives comparatistes. Séminaire de Littérature Comparée de l'Université de la Sorbonne Nouvelle*, Paris, Champion Éd., 1999.

RIFATERRE, Michael

Ensayos de Estilística estructural. Barcelona, Seix Barral, 1976. Traducción de Pere Gimferrer. Original: *Essais de stylistique structurale*, 1971.

SEGALÉN, Victor

Essai sur l'exotisme, une esthétique du divers, Fata Morgana, 1978.

Fuentes electrónicas

analesdeturquia.blogspot.com/2006/03/el-ham-del-palacio-topkap-y-su.html
El Harén del Palacio Topkapı y su realidad histórica en contraposición al orientalismo.

es.wikipedia.org/wiki/El_baño_turco
La inspiración orientalista.

www.ub.es/cdona/Bellesa/BUENO.pdf

Josefina Bueno Alonso: *La representación de la mujer oriental a través de la pintura: una relectura femenina.*

www.cccb.org/cast/activ/expos/2003/baix17.htm
Fatima Mernissi: *Fantasías del harem.*